

JULIEN ET LA COPIE D'ANTIQUES

par Philippe Malgouyres

Copier l'antique faisait depuis longtemps partie de la formation de tout artiste et de tout sculpteur. Dans le cas précis des pensionnaires à l'Académie de France à Rome, cette activité éminemment pédagogique se doublait d'un objectif plus concret, qui était de fournir des statues destinées au décor des résidences royales. Cependant, le XVIII[e] siècle vit un abandon progressif de cette pratique, qui correspondit au recul du goût de l'antique de la part des autorités, aux exceptions notables de Bouchardon et d'Adam, qui réalisèrent sûrement les deux plus belles copies d'antiques de ce siècle, mais sans lendemain (les académies de fondation plus récente, au contraire, en firent leur première obligation[1]). Les véritables amateurs sont les grands touristes d'outre-Manche puis, dans un second temps, les collectionneurs français. Pour ce public, il s'agit moins de reproduire grandeur nature les chefs-d'œuvre de l'Antiquité que de produire des objets adaptés au décor intérieur. Cela implique une réduction d'échelle, une attention très raffinée aux surfaces, et parfois la transposition dans d'autres matériaux, en particulier en bronze. Mais des perspectives nouvelles s'ouvraient ainsi aux sculpteurs, parallèlement au commerce alors florissant de moules et de moulages.

CAT. I, détail

Il existait sûrement des officines spécialisées à Rome dans la copie un peu sérielle, mais ces copies naissaient, la plupart du temps, des mains de sculpteurs dont ce n'était pas l'unique spécialité, artistes qui, sans doute, trouvaient là une source de revenus plus régulière que dans la commande de bustes et de tombeaux. Ce fut le cas de Laurent Delvaux ou de Carlo Albacini. Un ensemble d'œuvres de ce dernier à destination de l'Angleterre (aujourd'hui à la Real Academia de San Fernando, à Madrid[2], suite à la capture du vaisseau par les Espagnols en 1783) est caractéristique des modèles alors appréciés et de leur traduction à échelle réduite dans le marbre, en particulier les antiques du nouveau musée du Capitole : *L'Amazone*, *L'Amour et Psyché*. La taille de ces copies réduites, autour de 1 mètre, correspondait aussi à leur nouvelle destination : au siècle précédent, l'on privilégiait pour le marbre les copies à l'échelle, réservant au petit bronze les réductions. Ces statues « demi-nature » en marbre, en conservant quelque chose du matériau et de la monumentalité des antiques, pouvaient s'intégrer dans le cadre raffiné d'une collection d'amateur par la préciosité

1. Voir la récente publication de Christine Lamarre et Sylvain Laveissière, *Les Prix de Rome des États de Bourgogne. Lettres à François Devosge, 1776-1792*, Dijon, 2003, p. 49, 62, 64.
2. Azcue Brea, 1994, p. 282-288.

du traitement de la surface : les réductions de la *Cérès Mattei* ou du groupe du *Laocoon*, du Musée archéologique régional de Palerme, sont typiques de cette production romaine du XVIIIe siècle[3].

C'est lors de son séjour romain, à partir de 1768, que Julien obtint ses premières commandes de copies, une activité qu'il poursuivit à Paris, bien au-delà de sa période de formation. Une lettre de Natoire, alors directeur de l'Académie, datée du 24 février 1773 nous rapporte le nom de ce premier commanditaire : « Je n'ai que du bien à vous dire de ce jeune artiste lequel a fait de très bonnes études, quelques ouvrages qu'il a fait pour M. Haucart jadis président, luy feront honneur pour sa conduite, il n'y a rien à lui reprocher[4]. » Le président Jean-Hyacinthe-Emmanuel Hocquart avait effectivement commandé au jeune sculpteur deux statues, l'*Apollon du Belvédère* et le *Gladiateur mourant*, qui furent saisies à la Révolution, probablement à Montfermeil, mais leur histoire est ensuite confuse. L'*Apollon* fut envoyé à Versailles en 1793 ; en 1802, il fut réclamé par Bonaparte pour le décor de Saint-Cloud, apparemment en vain, puisque le marbre est toujours mentionné à Versailles en 1805[5]. Lors de la vente après décès, le 19 mars 1805, un modèle en plâtre fut mis aux enchères, qui passa dans la collection du peintre Suvée[6], mais n'a pas reparu depuis. Le marbre n'est pas localisé, s'il n'a pas été détruit dans l'incendie de Saint-Cloud. On a proposé de trouver un témoignage de

FIG. 52, Pierre Julien, *Antinoüs* du Capitole, d'après l'antique, marbre, vers 1770. Localisation inconnue

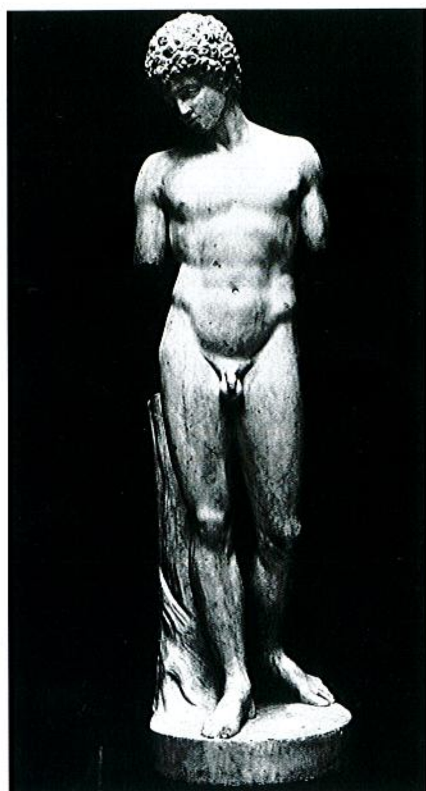
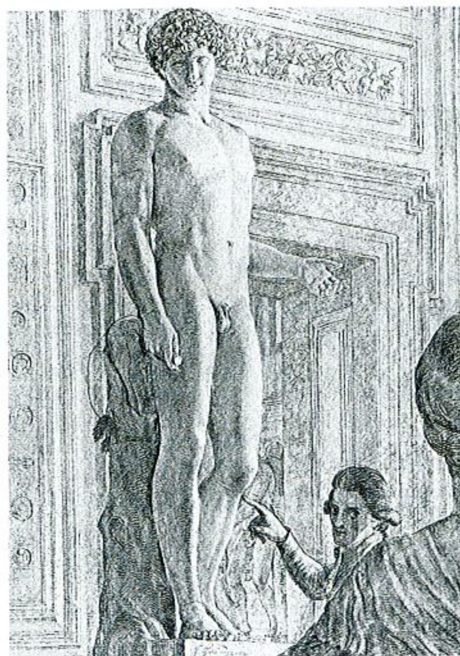
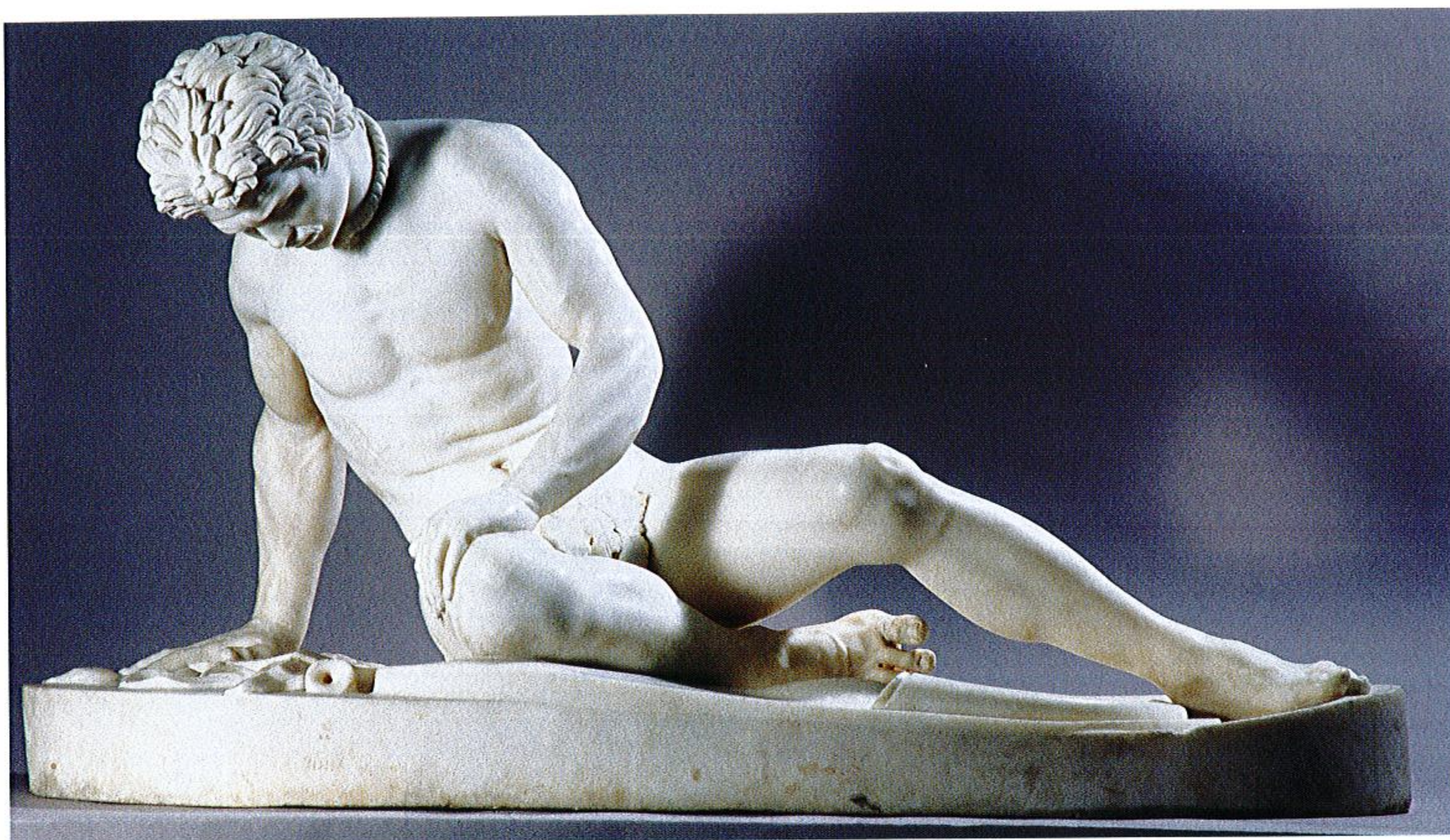


FIG. 53, Jean Grandjean (Amsterdam, 1755 – Rome, 1781), *Andreas Christian Hviid montrant les parties restaurées de l'Antinoüs du Capitole.* Amsterdam, Rijksmuseum





CAT. I : Pierre Julien, *Galate*, dit *Le Gladiateur mourant*, d'après l'antique, marbre, entre 1769 et 1772. Paris, musée du Louvre

l'œuvre de Julien à travers d'autres copies dans d'autres matériaux, de manière peu convaincante toutefois[7]. Les deux marbres, l'*Apollon* et le *Gladiateur*, avaient été réclamés en 1820 par le comte de Fougières, héritier de Hocquart, qui n'obtint apparemment pas gain de cause. Le *Gladiateur mourant* est seul conservé et se trouve depuis 1997 au musée du Louvre (CAT. I). Après un séjour à Versailles[8] de 1793 à 1827, il fut envoyé à Saint-Cloud le 23 mai pour décorer le vestibule du roi, puis déposé au musée des Antiquités nationales, à Saint-Germain-en-Laye, en 1900, à cause de son sujet (un Gaulois), et y resta jusqu'en 1997. Une terre cuite, exposée à Washington en 1979, en serait soi-disant l'esquisse[9]. L'antique, provenant de la collection Ludovisi, était déjà très admirée au XVII[e] siècle : Velazquez s'en procura un moulage, tout comme l'Académie de France à Rome, et la Couronne la fit copier en marbre par Michel Monnier (Versailles). Après

3. Ce type de copies apparaît dans l'inventaire des ateliers de Lisandroni et Falcioni en 1772. Voir Carloni, 2002, p. 192.
4. Pascal, 1904, p. 21-22.
5. Le Breton, 1805, p. 7, puis au moment de la vente après décès de Julien.
6. Atelier de Julien, puis sa vente après décès, 19 mars 1805, n° 7 (voir notes 17 et 18) ; vente Suvée, 4-7 novembre 1807, n° 144.
7. Worley (2003, p. 28-29, note 125) en cite quatre versions. Le bronze, acquis en 1813, est désormais considéré comme étant une fonte de Valadier (voir *infra*). Quant à la terre cuite, elle apparaît bien tardivement sous le nom de Julien (vente du 21 juin 1899, n° 22, p. 8).
8. Musée spécial de l'École française de Versailles, 1802, « Notice de l'an X », n° 360.
9. In cat. exp. Washington, 1979, n° 43 (h. 44,1 cm, l. 54,6 cm, pr. 30,5 cm). La notice mentionne la trace d'une inscription partiellement effacée, sans précision.

son acquisition, vers 1737, par Clément XII pour le musée du Capitole, elle fut beaucoup plus accessible et devint très célèbre : son pathétisme intéressait autant que la torsion du corps, qui rappelle les poses adoptées par les modèles dans les académies. Typiquement, c'est le sujet de relief donné pour le concours de troisième classe en 1754 à l'Accademia de San Luca, dont Ferdinando Lisandroni fut le vainqueur[10]. D'autres copies et réductions en sont connues, en marbre[11] et en bronze : celle commandée en 1773 à Luigi Valadier par le duc de Northumberland pour Syon House, où elle se trouve toujours, en est un bel exemple. En revanche, c'est une lecture fautive des sources qui attribue à Julien une copie d'après le *Gladiateur Borghèse* : les différentes mentions de gladiateurs concernent probablement toutes la statue Ludovisi[12].

La connaissance intime de cette antique allait directement nourrir l'œuvre de Julien, d'une manière manifeste, dans son morceau de réception, le *Gladiateur blessé*, présenté en 1778. En fait, et en dépit de son titre, cette sculpture est tributaire d'une autre statue extrêmement admirée : l'*Antinoüs* du Capitole, typique de ces nouvelles antiques découvertes au XVIIIe siècle et qui supplantèrent leurs illustres prédécesseurs[13]. Cette statue, provenant de la collection Albani, semble avoir ravi la vedette à la « merveille », l'*Antinoüs* du Belvédère[14], même si son élégante mollesse et ses grâces androgynes ne séduisent pas tous les connaisseurs (Winckelmann, qui le détestait, ne le mentionne pas dans ses écrits). Il avait été copié pour le roi par Marchand en 1741 (copie achevée par Jacques Saly six ans plus tard). Offert en 1753 à Étienne Michel Bouret, il est actuellement disparu. Il témoigne bien de cette inflexion du goût vers les sujets gracieux et élégants aux dépens des drames austères de l'Antiquité : on préfère alors les baisers de l'*Amour et Flore* du Capitole au suicide de *Poetus et Arria*, œuvre autrefois admirée dans

FIG. 54, Pierre Julien, *Ariane*, d'après l'antique, marbre, 1785. Coll. part.



10. Carloni, 2002, p. 193.
11. Vendue à Gênes, Boetto, le 22 février 1999 (h. 40 cm, l. 75 cm), comme provenant du palais Cataini, à Rome.
12. Worley (2003, p. 31) persiste à penser qu'il existait une copie du *Gladiateur Borghèse*, dont on n'a pas de trace. La mention d'une copie passée en vente à Paris du « gladiateur combattant » en marbre par Julien en 1821 à Paris, n° 233, n'est pas absolument convaincante dans la mesure où son nom semble avoir été largement utilisé pour donner une paternité à des copies d'antiques.
13. Haskell et Penny, 1981, p. 144.
14. Contrairement à ce qu'indique Worley (1988, n° 7, p. 187), les différentes mentions de l'*Antinoüs* font référence à celui du Capitole et non à celui du Belvédère.
15. H. 98 cm, Paris, collection Jean Schmit, qui proposa dans une lettre à Paul Vitry du 18 juin 1929 de la donner au Louvre. L'œuvre est passée au comité le 28 novembre 1929, comme un don manuel, mais le donateur potentiel n'a finalement pas obtenu la pièce au moment de la succession. Passé en vente publique à Bourges, le 5 mars 1988, signé en creux sur la terrasse « *Julien Fécit* ».
16. Le Breton, 1805, p. 18.



CAT. 10, Pierre Julien(?), *Ariane endormie*, d'après l'antique, marbre, entre 1769 et 1772. Versailles, Musée national du château

la collection Ludovisi. Le port de tête languide, la chevelure frisottée, le torse gracile, l'attache délicate des membres apparaissent chez le *Gladiateur* de Julien. L'*Antinoüs* capitolin était bien connu du sculpteur, qui en avait fait une copie réduite en marbre, autrefois dans une collection parisienne, qui a failli entrer au Louvre[15] (FIG. 52). Les jambes reproduisent fidèlement la statue telle qu'elle avait été restaurée par Pietro Bracci (FIG. 53).

Cette manière de combiner différentes sources antiques pour créer de nouvelles formes est soulignée par Le Breton à propos du morceau de réception : « La pose, l'arrangement, ne ressemble à aucune statue antique connue, et toute la figure a le caractère de l'antique[16]. » La même démarche apparaît dans l'*Hygie* du musée du Puy (CAT. 29), qui superpose aux souvenirs de la *Flore Farnèse* le visage à la bouche entrouverte, une partie du drapé et le geste de sa nouvelle rivale, la *Flore* du Capitole.

Si ce troisième marbre peut dater du séjour romain, il en va autrement des suivants, réalisés à Paris, d'après des plâtres appartenant au sculpteur ou aux collections de l'Académie. Le testament de Julien, puis son inventaire après

décès révèlent l'existence de ces moulages : le sculpteur lègue à son ami Dejoux « comme une faible marque de [sa] reconnaissance [ses] plâtres moulés sur antique qui sont 1° L'appollon du Belveder, 2° le Gladiateur, 3° le Germanicus, 4° Castor et Pollux, 5° L'hermaphrodite[17] », plâtres que l'on retrouve dans son atelier de la cour du Louvre[18] : « Item, l'appollon du belvédère, le gladiateur, le Germanicus, Castor et Pollux et l'hermaphrodite et cinq figures en plâtre moulés sur antique, prisés ensemble cent cinquante francs[19]. » Notons que ces moulages ne sont pas nécessairement liés au séjour romain de Julien : le *Germanicus* était en France depuis la fin du XVIIe siècle et le célèbre groupe de *Castor et Pollux*, autrefois dans la collection de Christine de Suède, se trouvait depuis des décennies en Espagne. Il est frappant que, à l'exception du *Gladiateur*, ce soient quatre modèles de nus masculins aux formes paisibles qui correspondent particulièrement à la sensibilité de l'artiste.

Ces copies de Julien devaient être assez appréciées puisqu'il en aurait dupliqué certaines : c'est le cas de l'*Ariane* du Vatican, dite *Cléopâtre*, dont il est inutile de dire combien elle fut copiée et admirée[20]. La première, signée et datée de 1785, se trouve dans une collection particulière[21] (FIG. 54) : le traitement des plis, beaucoup plus schématique que dans l'original, montre le recours à une version simplifiée, copie modelée ou bronze plutôt qu'un moulage ou une copie directe, ce qui va de soi à cette date où Julien est à Paris. Le rocher sur lequel Ariane repose est très éloigné de l'original, beaucoup plus accentué dans la copie de Julien mais ceinturé par cette épaisse plinthe lisse qui campe l'ensemble, non sans incongruité puisque la draperie passe devant cette manière de socle qui ressaute sur la droite. Ce détail apparaît, identique, dans une statuette de la collection de Mengs aujourd'hui à Dresde[22]. Sous sa hanche gauche, une partie du rocher est recouverte d'une draperie assez vague qui n'apparaît dans aucune autre copie[23]. La seconde version, conservée au château de Versailles (CAT. 10), n'a malheureusement ni provenance ni signature : elle entre dans les collections nationales peut-être sous l'Empire, est en magasin à Versailles en 1816, puis au Grand Trianon de la Restauration à la fin du XIXe siècle. La sculpture fut portée sur les inventaires des Musées royaux en 1826 sous le nom de Julien, juste avant le *Gladiateur mourant*. Cette attribution n'a jamais été remise en cause, et l'on peut ajouter que la comparaison avec la version signée

17. Testament du 26 octobre 1804, in Pascal, 1904, p. 118.
18. Inventaire après décès, an XIII, Ier pluviôse (21 janvier 1805), in Pascal, *ibidem*, p. 139-159.
19. Dans le même inventaire apparaît à son domicile, « dans une salle à manger ensuite, ayant vue sur rue de Seine... un appollon du belvédère sur un socle en bois », peut-être le modèle de la copie pour Hocquart. Le « gladiateur mourant, moyenne figure en plâtre » est peut-être le plâtre lié au morceau de réception et non le moulage de l'antique Ludovisi.
20. Voir Wolf, 2002 ; l'on peut y ajouter celle de Tommaso Righi pour le palais Lazienki dans les années 1790 (Negro, 2002, p. 99).
22. Marbre (h. 57 cm, l. 80 cm), passée en vente à Paris (palais Galliera), le 29 novembre 1976, n° 166.
22. Wolf, 2002, fig. 1, pl. 81.
23. À cet emplacement se trouve quelquefois un morceau de drapé assez imprécis, mais dont les plis sont toujours horizontaux, comme sur la plaquette conservée à Berlin. Voir Wolf, *ibidem*, fig. 1, pl. 91.

que nous publions ici tend à la confirmer, par le traitement de la surface et le détail du rocher avec sa plinthe qui sont similaires (en revanche, le détail étrange du drapé sur le rocher n'apparaît pas). Cependant, il s'agirait du seul cas où Julien ait répété deux fois le même modèle, et de sa seule copie non signée. L'existence d'autres réductions en marbre tout à fait semblables mais que l'on ne saurait attribuer à Julien incite à une prudence plus grande encore[24]. La copie signée apporte en tout cas la preuve que Julien a poursuivi à Paris cette première activité qui avait dû lui valoir un certain succès. Il savait effectivement donner à ces copies ce surcroît de vie, de sentiment de la chair, qui n'existe pas toujours dans les originaux.

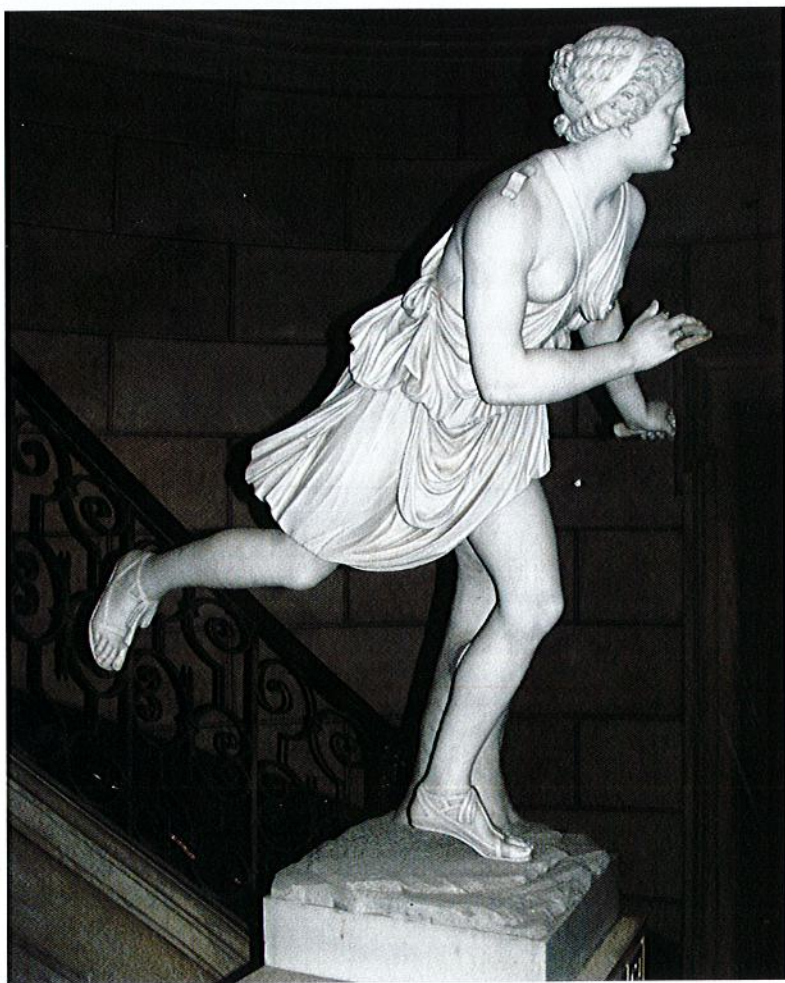
Selon le même principe, il a réalisé quelques réductions d'après des antiques des collections royales, dont cette brillante version de la *Diane de Versailles* (CAT. 9), inédite et qui explique assez, par le brio du traitement et le raffinement des détails, le plaisir que pouvaient avoir les amateurs dans la possession de ces copies d'antiques pourtant rebattues. Il l'a orgueilleusement signée « Julien » ajoutant son titre de sculpteur du roi. Julien avait travaillé d'après un moulage, et l'on conserve la trace de sa demande d'emprunt auprès de l'Académie de la « *Diane* antique », le 26 janvier 1782, « pour en faire une copie » ; en l'absence du sculpteur, alors à Lyon, elle devait être déposée chez

24. Voir Wolf, 2002, n° 2, pl. 83. Il existe des bronzes suivant le même modèle et de dimensions voisines – par exemple, dans une vente à Bruxelles (Servart), 20-22 septembre 2002, n° 803.



CAT. 9, Pierre Julien, *Diane chasseresse*, d'après l'antique, dite *de Versailles*, marbre, 1782. Coll. part.

Dejoux[25]. Julien avait obtenu le même privilège l'année précédente pour copier, peut-être pour le baron de Juys, l'*Atalante* (CAT. 8) des collections royales. La célèbre antique, acquise du cardinal Mazarin, avait été copiée par Lepautre en 1704[26], qui remplaça la terrasse circulaire et moulurée de l'original, qui se trouvait au XVIII[e] siècle à Trianon, par une petite terrasse à pans coupés (FIG. 55). Julien lui donna une épaisse plinthe carrée, comme il le fit pour l'*Ariane*, dont la sévérité se veut antique, mais qui renforce l'axialité de la figure et lui donne un caractère plus statique (cette lourdeur de la base vient peut-être du moulage dont Julien s'est inspiré). La copie est par ailleurs fidèle à l'original, mais avec ces simplifications élégantes qui tendent à éliminer les détails un peu secs au profit d'une vision globale harmonieuse. Atalante serre dans sa main gauche un curieux objet, en fait le reste d'un arc brisé sur l'antique, scrupuleusement imité par Julien.



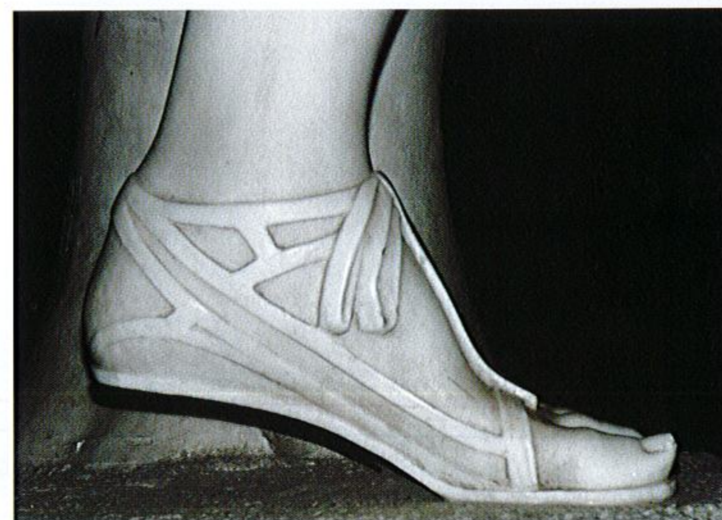
CAT. 8, Pierre Julien, *Atalante*, d'après l'antique, marbre, 1781. Coll. part.

L'attribution de plusieurs bronzes d'après l'antique à Julien pose un certain nombre de questions. Il s'agit tout d'abord de deux fontes d'après l'*Apollon du Belvédère* et la *Vénus Callipyge*[27]. Avant l'établissement de leur provenance[28], l'on croyait que ces deux bronzes, inventoriés aux Tuileries au XIX[e] siècle, provenaient d'une vente parisienne de 1813[29], où apparaît une paire de statues en bronze de même sujet, sous le nom de Julien. En fait, elles proviennent du pavillon de Mme Du Barry à Louveciennes, qui les avait acquises à Rome de Luigi Valadier en 1773, probablement par le truchement de Charles de Wailly. Ces deux célèbres antiques, rarement associées, furent plusieurs fois réunies par Valadier, peut-être pour leur apparente symétrie, une figure nue jouant avec une draperie. Les deux bronzes, vendus en 1813, ne sont donc actuellement pas localisés, ce qui ne permet pas de se

25. Pascal, 1904, p. 32.
26. Paris, musée du Louvre, département des Sculptures (MR 1804) ; *Musée du Louvre*, vol. II, 1998, p. 468 (la photographie montre l'antique et non la copie).
27. Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art (MR 3280 et MR 3276), en dernier lieu in cat. exp. Milan, 2002, n° I.1 et I.3, p. 407.
28. Gonzáles-Palacios, 1997, n° 48, p. 169-170.
29. Worley, 1988, n[os] 8b et 9, p. 187.

faire une idée du bien-fondé de cette attribution (qui serait, en l'absence de signature, bien difficile à établir, même au vu des œuvres). Aucun document n'atteste l'existence de bronzes d'après l'antique sur des modèles fournis par Julien, une activité tout à fait distincte des copies de marbre, qui implique le recours à un atelier de fondeur, une pratique apparemment étrangère à Julien. En revanche, l'attribution, peut-être infondée, est révélatrice de l'estime dans laquelle on tenait le sculpteur pour les copies d'antiques : son nom pouvait suffire à donner quelque éclat à deux bronzes anonymes. Traducteur fidèle mais sensible de l'antique, Julien dut une partie de sa gloire posthume à ces copies, comme en témoignent les ventes du XIXe siècle, même si, à l'époque moderne, ces ouvrages, sur lesquels l'artiste apposait fièrement sa signature, ne furent plus considérés qu'au titre d'exercices scolaires ou de productions commerciales. ▪





CAT. 8, détails



FIG. 55. Pierre Lepautre (Paris, 1600-1744), *Atalante*, d'après l'antique, marbre, 1704. Paris, musée du Louvre



Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition
«Pierre Julien, sculpteur du roi», présentée au musée Crozatier,
Le Puy-en-Velay, du 26 juin 2004 au 31 octobre 2004.



Ouvrage réalisé sous la direction de Somogy éditions d'art
Conception graphique : Alessandra Scarpa
Contribution éditoriale : Catherine Marin
Fabrication : François Combal
Suivi éditorial : Audrey Gregorczyk et Hélène Deudon

ISBN 2-85056-748-5
Dépôt légal : juin 2004
Imprimé en Italie (Union européenne)

Partenaires financiers :

Cette exposition est reconnue d'intérêt national par le Ministère
de la culture et de la communication / Direction des musées de France.
Elle bénéficie à ce titre d'un soutien financier exceptionnel de l'État.
Elle bénéficie également du soutien de la Direction régionale
des Affaires culturelles d'Auvergne et de :









COMMUNE DE
SAINT-PAULIEN

PIERRE JULIEN

1731-1804

sous la direction de Gilles Grandjean et Guilhem Scherf

